

**Lineamenti di iconografia musicale  
in un nucleo di tarsie rinascimentali:  
fra Giovanni da Verona a Napoli\***

Tra fine XV e inizi XVI secolo, la sede napoletana della congregazione di Monte Oliveto attraversa una fase di splendida fioritura artistica: famiglie tra le più influenti della società napoletana – come Avalos, Tolosa, Ruffo e Spinola – ne abbelliscono la chiesa a dedizione mariana (chiesa della Purificazione di Maria, detta anche S. Maria dell’Annunciata, particolarmente cara al duca di Calabria, poi re Alfonso II d’Aragona) munendola di ragguardevoli capolavori ed erigendovi cappelle e sepolcri.

Il complesso monastico olivetano, costruito all’epoca degli Angiò-Durazzo in forme ancora sostanzialmente gotiche, viene dunque riconfigurato in modo marcatamente rinascimentale a partire dall’ultima fase della dominazione aragonese<sup>1</sup>.

---

\* Il presente contributo sintetizza (e parzialmente rivede) i risultati delle ricerche da me condotte a Napoli come borsista dell’Istituto Italiano per gli Studi Storici tra il 21 novembre 2005 e il 31 maggio 2006 e quindi confluite nella tesi di dottorato *Il significato della musica nell’opera intagliata e intarsiata di fra Giovanni da Verona*, discussa in Francia nel 2007 nel quadro d’una convenzione di co-tutela tra l’Université François-Rabelais de Tours e l’Università degli Studi di Torino. Nella loro forma attuale, queste pagine molto debbono all’attenta lettura critica di Stefano Palmieri. *Ai ‘crociati crociani’ dell’a.a. 2005-2006. Com’eravamo.*

<sup>1</sup> Cfr. A. Venditti, *La fabbrica nel tempo*, in *Il complesso di Monteoliveto a Napoli: analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, a c. di C. Cundari, Roma 1999, pp. 37-116. La ‘conversione’ rinascimentale della sede degli olivetani a Napoli continua anche dopo l’allontanamento dei discendenti di Alfonso il Magnanimo ai primi del Cinquecento: ne è ultimo episodio significativo l’intervento vasariano in refettorio.

L'attività del padre del commesso ligneo rinascimentale in declinazione olivetana – fra Giovanni da Verona (1457 circa – 1525) – per il Monteoliveto napoletano si inserisce proprio in questo felice momento di rinnovo del monastero e del suo tempio<sup>2</sup>. Due gli interventi a cui il monaco-artigiano è chiamato: l'arredo per la Sacrestia Vecchia, sita dietro la cappella maggiore, realizzato tra il 1505 e il 1506; e quello per la Cappella Tolosa, ultima delle cappelle poste sulla sinistra, compiuto tra il 1506 e il 1510.

Il destino dei due gruppi di tarsie è stato però di spostamento, rimaneggiamento, stravolgimento. Nel 1588, infatti, contestualmente a una riconfigurazione generale del complesso monastico, le tarsie della Sacrestia Vecchia vennero trasferite nell'antico refettorio, sul fondo del ramo destro del corpo di fabbrica. Nel 1688 fu la volta dei lavori lignei in Cappella Tolosa che, dopo essere stati smontati, vennero anch'essi trasferiti nell'antico refettorio, nel frattempo convertito in Sacrestia Nuova (detta anche Sacrestia Vasariana per gli affreschi che vi aveva dipinto Giorgio Vasari nel 1544)<sup>3</sup>. In tale occasione, l'ex refettorio venne completamente riarredato: un imponente armadio barocco, realizzato con funzione precipua di rilegatura dei due gruppi di tarsie di fra Giovanni, venne addossato alle pareti dell'aula che tuttora lo ospitano. Non sappiamo di quante unità fosse originariamente costituito ciascuno dei due nuclei intarsiati; certo è che, del primo (composto da pannelli di maggior dimensione, cm 125x65), si conservano oggi dodici elementi, mentre del secondo (costituito da pannelli dimensionalmente più contenuti, cm 70x51), diciotto.

---

<sup>2</sup> Della ricchissima bibliografia sul monaco-artigiano, mi limito qui a segnalare l'ultima (e pregevolissima) monografia: P.L. Bagatin, *Preghiere di legno: tarsie e intagli di fra Giovanni da Verona*, Firenze 2000. Alle pp. 105-20 del suo volume, Bagatin si concentra sull'operato napoletano di fra Giovanni.

<sup>3</sup> Cfr. G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978, pp. 40-50; P. Leone de Castris, *Napoli 1544: Vasari a Monteoliveto*, «Bollettino d'arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali», 17 (1982), pp. 59-88; R. Middione, *Napoli: la chiesa di Monteoliveto. Affreschi 'toscani' in Sacrestia*, «Bell'Italia», 228 (2005), pp. 74-88, 91.

Nel 1848, dopo la soppressione napoleonica della congregazione, la chiesa del monastero olivetano di Napoli venne concessa all'arciconfraternita di sant'Anna dei Lombardi, che fece dell'ex refettorio-Sacrestia Nuova il proprio Oratorio di san Carlo Borromeo.

Gli intarsi musicalmente rilevanti riuniti nella Sacrestia Vasariana sin dal 1688 sono complessivamente quattro, di cui due provenienti dalla Sacrestia Vecchia, due dalla Cappella Tolosa. Sono tutti confluiti sul lato sinistro del vano rettangolare.

Delle tarsie della Sacrestia Vecchia, assai più interessante di quella contenente un emblema di *musica naturalis* – è il cardellino (o usignolo) in gabbia della quinta tarsia dall'ingresso (fig. 1) –<sup>4</sup> è la silloge di cordofoni e aerofoni che fra Giovanni combina in natura morta con suppellettile liturgica varia.

Nel decimo intarsio sinistro (fig. 2), in effetti, il *lignarius opifex* concentra: al registro superiore, un libro liturgico a due chiudende (di cui una aperta), una croce polilobata, un calice e un secchiello con aspersione, il tutto all'ombra di un ramoscello d'ulivo (con patente intento di

---

<sup>4</sup> La distinzione tra *musica naturalis* e *musica artificialis* è tipica dei musicografi del Medioevo cristiano a partire da Remigio di Auxerre (814-908) e, soprattutto, da Reginone di Prüm (morto a Treviri nel 915). La radice prima della classificazione bipartita risiede però nel pensiero del teorico greco di scuola aristossenica Aristide Quintiliano (II o III o IV secolo d.C.) che distingue tra musica 'attiva' e musica 'contemplativa', dove nella prima coesistono «*physikón*» (elemento naturale) e «*technikón*» (elemento artificiale). Boezio, nel VI secolo, all'interno del *De institutione musica libri quinque*, separa invece la musica «*mundana*» (quella delle sfere celesti) dalla musica «*humana*» (risultante della buona armonia corpo-anima) e da quella «*instrumentalis*» (prodotta dall'uomo mediante strumenti musicali), cfr. E. Ferrari Barassi, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medio Evo*, Cremona 1979, pp. 14 e 19 (e note 31-34 a p. 76). Quello della celebrazione degli animali, in quanto creature uscite dalle mani di Dio, è tema molto caro a fra Giovanni. Di tali soggetti è ovviamente possibile una lettura allegorica, dacché il colto artigiano di benedettina estrazione conosceva per certo la ricca esegesi patristica e medievale in materia di simbolismo animale. Sulla base di tale esegesi, così, nel volatile in gabbia, così, è lecito identificare, oltre che un emblema musicale, anche un simbolo dell'anima prigioniera del corpo che fa sentire le melodie e i richiami della sua origine divina, cfr. P.L. Bagatin, *op. cit.*, pp. 293-95.

richiamo alla *familia* benedettina *Montis Oliveti*); nella scansia inferiore (figg. 3-4), due flauti dolci decussati (appesi mediante un filo al ripiano di bipartizione del vano d'armadio), una ribeca con archetto, un liuto e un candelabro senza cero. Degli strumenti musicali della scansia inferiore, il ribechino replica il tipo di tutti gli altri intarsi di fra Giovanni (Verona, coro di S. Maria in Organo; coro del Duomo di Siena, da quello dell'archicenobio di Monte Oliveto Maggiore; coro di Monte Oliveto Maggiore, da quello senese di S. Benedetto fuori porta Tufi), accompagnandosi con l'archetto del tipo più lineare (Verona; Siena)<sup>5</sup>. Elemento di unicità della sua raffigurazione rispetto alle altre icone di ribeca intarsiate dal *magister perspectivae* è la presenza di una corda rotta e arricciata delle tre di cui lo strumento è normalmente dotato<sup>6</sup>. Bella l'immagine dei flauti: di quello in seconda posizione si colgono distintamente ingresso a becco e portavoce esemplati sugli strumenti reali; quello in primo piano, raffigurato di prospetto verso l'uscita, ha quest'ultima correttamente svasata e fori digitali allineati a eccezione dell'ultimo che, come negli strumenti per tecnica 'alla mancina', è fuori asse per servire il mignolo della mano sinistra. Il liuto è del tipo più consueto a fra Giovanni: foggia arrotondata 'alla veneziana', quattro cori doppi a cui corrispondono nove pirolì cordiformi infissi da lato nel cavigliere retroflesso, legacci sul manico a scandire i tasti, rosetta-foro, ponticello-cordiera e nove corde, di cui due rotte e arricciate.

Perduto – oltre al disegno generale del mobile di cui facevano originariamente parte – il tema di fondo della decorazione pittorica del vano della Sacrestia Vecchia da cui la coppia di tarsie qui considerate proviene<sup>7</sup>, non è possibile intendere le puntuali ragioni che spinsero

---

<sup>5</sup> Per i debiti confronti, si vedano le fotografie dei pannelli a soggetto musicale intarsiati dal maestro veronese alle pp. 235-42 della monografia di Bagatin.

<sup>6</sup> Su conformazione, storia e posizione del suono degli strumenti in uso nel Rinascimento, cfr. A. Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Padova 1987.

<sup>7</sup> Tra quanto la mia tesi di dottorato vorrebbe dimostrare – soprattutto per il decoro ligneo-pittorico concertato alla fine del Quattrocento da fra Giovanni col Mantegna nel coro veronese di S. Maria in Organo – c'è lo stretto legame stilistico-semanticamente tra le diverse tarsie realizzate dal caposcuola olivetano per un singolo arredo e tra quest'ultimo e il contesto pittorico entro il quale esso si colloca.

Giovanni da Verona a indirizzarsi su un'opzione acustica *bas*. Si può solo constatare come essa si allinei con la più consolidata tradizione dell'arte cristiana occidentale che, rispetto al fragore degli strumenti *hauts*, considerava le sonorità dolci e soffuse assai più idonee alla concentrazione e alla meditazione dei fedeli raccolti in un luogo di culto: per quanto in prossimità dell'Eterno e della Vergine Assunta o Incoronata dei dipinti tardo-quattrocenteschi si trovino quasi esclusivamente angeli cantori – data la predilezione tradizionalmente accordata dalla Chiesa alla vocalità –, gli strumentisti, qualora presenti, si raccolgono in *consorts* strumentali 'bassi' piuttosto che 'alti'. Appoggiandosi all'uso del flauto dolce, del liuto, dell'arpa e degli strumenti della famiglia della lira da braccio e della viola da braccio, essi erano specializzati nella produzione di musica dolce e di volume sonoro ridotto antitetica alle acute e stridule sonorità dei rumorosi suonatori di tromboni, «piffari» e percussioni che erano soliti accompagnare danze di corte, banchetti e processioni<sup>8</sup>.

Provengono invece dalla Cappella Tolosa la settima e la tredicesima tarsia sinistra. Nella settima compare uno svegliarino (fig. 5), piccolo meccanismo in metallo (con ruote a corona, denti a sega e campanello) effettivamente impiegato per ritmare la quotidianità monastica annunciando le ore dell'*Opus Dei* con un flebilissimo scampanellio (tanto che, nell'arte della tarsia, esso finisce col costituire uno dei simboli tipici della vita religiosa *in claustrum*)<sup>9</sup>. Inoltre, anche se non si tratta di oggetti propriamente 'belli', gli svegliarini hanno il fascino del meccanismo complesso e preciso che ben collima con la convenzione rappresentativa della *perspectiva artificialis*. Ciononostante, quelle intarsiate sono raramente riproduzioni prive di errori e omissioni: la meccanica dello svegliarino era assai complessa e le componenti erano tanto numerose che difficilmente le poteva capire altri che un costruttore di orologi. Cosicché anche un artefice arguto e attento come fra Giovanni incespica in qualche errore; e già

---

<sup>8</sup> Cfr. E. Winternitz, *Gli strumenti musicali e il loro simbolismo nell'arte occidentale*, Torino 1982, p. 118.

<sup>9</sup> Storia e tecnologia-funzionamento degli svegliarini (o svegliatori) monastici sono egregiamente illustrati in: A. Simoni, *Orologi italiani dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano 1980, pp. 16-25 e 66-77.

nell'ottava tarsia destra del coro veronese di S. Maria in Organo, messo in opera sul finire del Quattrocento, prima che nei lavori del soggiorno napoletano ai primi del Cinquecento<sup>10</sup>. È comunque interessante rilevare come, tramite i due diversi intarsi, fra Giovanni riesca (nonostante le piccole 'sbavature') a restituire all'osservatore contemporaneo i due principali tipi di percussione della campanella: l'immagine veronese propone il tipo prevalente, in cui la campanella è fissa e fatta risuonare mediante martelletto azionato dal sistema delle leve; quella napoletana propone invece il paradigma minoritario, con campanella basculante. Sul piano simbolico, lo svegliarino dà misura al tempo, scandendolo con regolarità: come gli orologi in senso lato è quindi un simbolo di temperanza. Della virtù del saggio, cioè, che ha appreso come ciò che deve guidare la sua vita sia la regolarità ritmica<sup>11</sup>. Dato che si tratta di uno strumento di misurazione, inoltre, lo svegliarino partecipa dello stesso simbolismo degli strumenti musicali e scientifici, celebrando con essi le virtù cosmopoietiche del numero<sup>12</sup>.

I caratteri di unicità rispetto al rimanente *corpus tarsiatum* di Giovanni da Verona meritano alla tredicesima tarsia del lato sinistro della Sacrestia Vasariana descrizione dettagliata e disamina particolarmente approfondita. Il pannello (fig. 6) raffigura un armadio a due ripiani, con ante indipendenti socchiuse decorate con motivi a rombo. Nella scansia superiore, appesa a un gancio, una corona sovrasta un libro di musica aperto (fig. 7). Nel ripostiglio della parte bassa (fig. 8), è collocato un liuto 'alla veneziana' i cui dettagli non sono purtroppo chiarissimi a causa delle non brillanti condizioni di conservazione del legno (si veda soprattutto la forte crettatura del guscio). La sensibile consunzione dei frustoli lignei del mosaico è fenomeno generalizzato di

---

<sup>10</sup> Le imprecisioni degli intarsi con svegliarino realizzati da fra Giovanni per il coro di S. Maria in Organo a Verona e per il coro della Cappella Tolosa a Napoli sono puntualmente descritte da due specialisti: G. Del Vecchio, *L'orologio nelle tarsie*, «La clessidra», XXIX, 2 (1973), pp. 30-32; e L. Magistretti, *L'orologio meccanico nell'ebanisteria rinascimentale italiana*, in *La misura del tempo. L'antico splendore dell'orologeria italiana dal XV al XVIII secolo*, a c. di G. Brusa, Trento 2005, p. 146.

<sup>11</sup> Cfr. D. Arasse, *Le sujet dans le tableau*, Paris 1997, pp. 22-23.

<sup>12</sup> Cfr. E. Winternitz, *op. cit.*, pp. 36-53.

tutto il pannello e contribuisce a spiegare diverse apparenti incongruenze, come la notazione non-cinquecentesca del *Dixit Dominus* del sovrastante codice (di cui si dirà tra breve) e i fori digitali dei tre aerofoni appesi sopra il liuto del registro inferiore mediante un unico filo (fig. 9). Sia il cornetto curvo (l'unico, tra l'altro, nel *corpus* superstite del maestro) che la coppia di flauti hanno infatti numero e distribuzione dei fori del tutto casuali: più credibilmente che all'ideazione del colto fra Giovanni, tali errori saranno da imputare a un qualche intervento di restauro<sup>13</sup>, in occasione del quale un legnaiolo non troppo edotto in materia musicale sostituì parte dei tasselli componenti i tre aerofoni, liberamente variando su un dettaglio – quello del foro – che nell'originale di fra Giovanni si leggeva ormai male e di cui il restauratore evidentemente ignorava l'autentica funzione. Tornando alla descrizione del liuto – che non sembra essere stato alterato da interventi successivi –, esso è una replica sostanziale di quello già intarsiato per la Sacrestia Vecchia, con la differenza che, delle nove corde pertinenti al tipo, oltre alle due spezzate-arricciate, soltanto sei sono quelle messe in tensione tra ponticello-cordiera e cavigliere: una manca completamente all'appello. Ma è omissione voluta (ed equivalente, sul piano dei significati, alla rottura della corda che, allusiva al silenzio della morte, trasforma lo strumento musicale in un simbolo di *vanitas*)<sup>14</sup>, come testimonia il numero (viceversa) corretto delle

---

<sup>13</sup> Dovettero essere molteplici, in considerazione dei molti spostamenti e riadattamenti a cui andarono incontro le tarsie di fra Giovanni per Napoli. Di uno di tali restauri è lasciata traccia nella tredicesima tarsia destra (del gruppo proveniente dalla Cappella Tolosa): tra gli elementi che compongono la natura morta del pannello ci sono anche, in basso, due biglietti con scritte ampiamente e palesemente (anche per non completa correttezza del latino adottato) ritoccate da un restauratore ottocentesco. Su un biglietto: «Mag[nif]ico viro d[om]ino Paulo Tolosa, amico meo Char[issimo] Napoli»; sull'altro: «Opus tempore detritum Carolus Ioseph Minchiotti integravit anno Do[min]o MDCCCLX».

<sup>14</sup> Il calligrafico arricciarsi dei corpi vibranti dei cordofoni – *topos* ricorrente, non del solo fra Giovanni, ma, più in generale, dei *magistri perspectivae* che si misurano con la rappresentazione dell'arnese acustico – è certo da interpretarsi anche nei termini di virtuosismo esibito, cfr. E. Bugini, *Annotazioni sull'iconografia musicale di fra Raffaele da Brescia*, in *Musica e liturgie nel medioevo bresciano (secoli XI-XV)*, a c. di M.T. Rosa Barezzani e R. Tibaldi, Brescia 2009, pp. 667 e 685 (n. 30).

caviglie. Anche in questo caso, le sonorità evocate dagli strumenti musicali intarsiati in Cappella Tolosa sono del tipo *bas* già proposto in Sacrestia Vecchia. In questo caso, però, conosciamo le decorazioni pittoriche con cui le tarsie di fra Giovanni dialogavano e possiamo ipotizzare che la scelta sia stata dettata dal desiderio di ‘amplificare’ il significato dell’analoga opzione del pinturicchiesco dipinto mariano sull’altar maggiore e di ‘integrare’ invece l’opzione antitetica della preesistenza di Scacco.

La decorazione pittorica della Cappella Tolosa – voluta da Paolo Tolosa, ricco mercante e finanziere di re Ferrante I, di origini spagnole ma cittadino napoletano dal 1486<sup>15</sup> – in parte preesiste in parte è contemporanea all’intervento di fra Giovanni<sup>16</sup>. Preesistono gli affreschi del veronese Cristoforo Scacco, realizzati negli anni Novanta del Quattrocento (figg. 10-12); è contemporanea la pala d’altare, dipinta dal perugino Bernardino Pinturicchio nella seconda metà del primo decennio del Cinquecento (figg. 13-15)<sup>17</sup>. Ai suoi angeli musicanti, lo Scacco

---

<sup>15</sup> Di penetrata incidenza nell’economia del Regno (come soprattutto si evince da menzioni del 1505 e 1508), la sua fortuna continua anche dopo la caduta aragonese, per tutta la durata dei primi tre decenni del Cinquecento. Cfr. F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977, p. 207.

<sup>16</sup> Mentre la cronologia della cappella è *vexata quaestio* – Roberto Pane propone comunque di ritenerla compiuta poco più tardi del 1492 e forse non oltre il 1495, cfr. R. Pane, *Il Rinascimento nell’Italia meridionale*, vol. I, Milano 1975, pp. 237-38 –, i tempi della permanenza napoletana di fra Giovanni sono notificati dalle *Familiarum Tabulae*, registri – conservati nell’archivio dell’archicenobio di Monte Oliveto Maggiore (AMOM) – contenenti i nominativi degli olivetani presenti annualmente nei monasteri della congregazione, cfr. AMOM, *Familiarum Tabulae II* (1459-1517), cc. 237r, 245r, 253v, 260v, 268r.

<sup>17</sup> Sullo Scacco, cfr. F. Bologna, *Sculture lignee della Campania*, Napoli 1950, p. 162; Id., *Opere d’arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, Napoli 1955, pp. 42-46; F. Abbate - G. Previtali, *La pittura napoletana del Cinquecento*, in *Storia di Napoli*, vol. V, tomo II, Napoli 1972, pp. 831-33; F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee*, cit., pp. 215-16 e 220-22; F. Navarro, *Nel raggio della diffusione bramantesca*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 77-89. Per lo specifico degli affreschi in Cappella Tolosa, si vedano soprattutto le pp. 80-83 del saggio della Navarro che ipotizza lo Scacco abbia lavorato in contemporanea al compimento edilizio della struttura, probabilmente intorno al 1492-1493. Sulla pala di Pinturicchio, cfr. P. Leone de



attribuisce strumenti che – probabilmente per sano desiderio di *varietas* – fra Giovanni non replicherà nei dossali intarsiati: arpa, lira da braccio (o, comunque, cordofono ad arco), trombe di corpo diritto o variamente curvato e bombarde. Forse l’angelo di spalle alla sinistra del celeste suonatore di lira da braccio era stato pensato come liutista; il suo strumento, tuttavia, oggi non si legge più e non è quindi possibile dire se fra Giovanni, almeno in questa componente strumentale, abbia voluto fare eco al concittadino che l’aveva preceduto. Del corteggio di angeli cantori e musicanti di cui il Pinturicchio ammantava la Vergine in mandorla della sua tempera su tavola, sono tre quelli che reggono uno strumento musicale: un liutista, un suonatore di flauto dolce e un violista archeggiante alla lira da braccio. Due su tre dei loro arnesi acustici (liuto e flauto dolce) sono contemplati nelle tarsie di minor formato di fra Giovanni: a differenza che con il concittadino Scacco, con l’umbro Pinturicchio il *lignarius opifex* sembra intenzionato a costruire un rapporto di ‘richiamo’<sup>18</sup>. Si tratta, oltre tutto, di strumenti ‘bassi’, mentre trombe e bombarde dello Scacco hanno la fragorosità degli ‘alti’<sup>19</sup>.

---

Castris, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo, le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999, pp. 72-73 e P. Scalpelli - M.R. Silvestrelli, *Pinturicchio*, Milano 2004, pp. 277-78. Oggi, gli affreschi sono molto guasti, mentre la pala è stata trasferita presso la pinacoteca di Capodimonte nel 1802: la ricostruzione del disegno e dei significati del mobile di fra Giovanni è vanificata, oltre che dallo spostamento dei lacerti superstiti, dal contesto pittorico sfigurato.

<sup>18</sup> Con lui, d'altronde, fra Giovanni già era entrato in rapporto – magari anche solo di semplice fruizione di opere in corso di realizzazione – subito prima, negli anni trascorsi a Monte Oliveto Maggiore (1503-1505): lo attesta lo stemperarsi del mantegnesimo delle sue figure nelle opere successive al coro di Verona, cfr. P.L. Bagatin, *op. cit.*, pp. 87-104.

<sup>19</sup> La precisione organologica del Pinturicchio, peraltro, lascia molto a desiderare, specie se confrontata con quella di fra Giovanni: il suo liuto ha una sagoma tra il panciuto (come si costruiva a Venezia) e l’allungato (come si realizzava invece a Bologna) che non si saprebbe a che scuola riferire e le corde che si contano sono dieci, corrispondendo a un inusuale tipo a dieci cori; l’imboccatura del flauto dolce non è descritta e i fori dello strumento sono distribuiti in modo piuttosto casuale; la lira da braccio ha sagoma stereotipata del tipo a curve morbide e monta un del tutto inverosimile numero di corde (quattro melodiche e una di bordone).

Soggetto del tutto eccezionale in fra Giovanni, la corona votiva che ‘timbra’ il libro di musica posto sopra l’antologia strumentale ora considerata allude forse ai prestigiosi contatti del committente, fors’anche implicando un omaggio ad Alfonso II d’Aragona: nei panni di duca di Calabria, tra 1485 e 1494, prima ancora che di sovrano, tra 1494 e 1495, egli fu in effetti il principale responsabile della trasformazione in senso rinascimentale della veste artistico-architettonica del cenobio, anche così conquistandosi la gratitudine della comunità monastica<sup>20</sup>. La corona potrebbe inoltre accennare alla natura ‘regale’ del testo musicato, dacché di lemmi davidici si tratta.

---

<sup>20</sup> Cfr. F. Strazzullo, *La fondazione di Monteoliveto di Napoli*, «Napoli Nobilissima», III, 3 (1963), pp. 103-11. Con gli olivetani di Napoli, evidentemente, esisteva un legame privilegiato (tanto che i confratelli di Monteoliveto continuarono a mantenere contatti con gli Aragona anche dopo il loro allontanamento da Napoli). Ma fu nell’intera congregazione che la gratitudine nei confronti di Alfonso II fu fortissima per diversi secoli dato che, dopo un soggiorno, nel 1480, presso la casa madre di Monte Oliveto Maggiore l’allora duca di Calabria rimase così impressionato dalla religiosità dei monaci da riproporsi di fare per gli olivetani quello che nessun altro regnante aveva fatto per un ordine religioso. Tornato in patria, Alfonso procurò così ai benedettini bianchi di Siena i monasteri di S. Caterina e di S. Pietro di Galatina, dei SS. Nicolò e Cataldo di Lecce, di S. Leone di Bitonto e altri ancora (cfr. AMOM, *Chronicon Cancellariae*, ms. XIII.1.A., f. 36r). Il 15 settembre 1495, poco prima di morire l’ex sovrano aragonese, fattosi oblato olivetano presso il convento di Mazara, così scrisse da Palermo indirizzandosi ai monaci di Monte Oliveto: «Perché ha piaciuto a Dio di ridurci a questo stato, che ci troviamo, pregamo le Riverenze loro a noi carissimi, che, come in presentia ci amavano, così in absentia vi ricordati di noi, e per la nostra salute in tutte le loro devote Orazioni, che se a Dio piacesse di ridurci nel primo stato, vedessimo quanto meglio seria lo fine della bon voluntate nostra verso questa Santa Religione dello principio, in tanto non tossendo ad altro che tenervi nella nostra bona memoria, non mancariti in tutte le vostre Sante Oratione ricordarvi di noi» (cfr. *Historiae Olivetanae*, autore D. Secundo Lancellotto, *Perusino abbate olivetano, libri duo*, Venetiis, ex typographia Gueriliana, 1623, pp. 188-89). Alfonso morì effettivamente tra le braccia di un olivetano (fra Michele Biondini di Volterra) a Messina e, in questa occasione, il generale della congregazione prescrisse uffici funebri in tutte le *familiae* come se fosse morto un confratello. Nel 1564, infine, il nome di Alfonso II fu inserito nell’elenco delle *Costituzioni olivetane* (cfr. *Constitutiones Congregationis Montis Oliveti*, Roma, Heraeus Nic. Muzii, 1602, p. 32) tra i benefattori insigni da suffragare annualmente. Cfr. M. Scarpini, *I monaci benedettini di Monteoliveto*, San Salvatore Monferrato 1952, p. 116; E. Albergo, *Un re oblato olivetano*, «Risveglio», XIV (1961), pp. 65-68.

Sulla pagina sinistra del codice, sotto quattro righe di pentagramma, corrono in effetti altrettante righe del testo di un salmo. Le parole si leggono distintamente: «Dixit Dominus Domino / meo Sede Sede adextris / meis donec ponam inimicos / tuos scabellum pedum tuorum». Si tratta delle prime due frasi del salmo CIX, il cosiddetto *Dixit Dominus*, facente parte dei *Vespertini Psalmi* della Liturgia delle Ore<sup>21</sup>. Il salmo ha testo usualmente interpretato in chiave messianica sulla base di *Matteo XII*, 44: è Cristo stesso ad applicarlo a sé, con riferimento a quanto potrà essere compreso da chi lo ascolta solo dopo la sua Resurrezione. Il Salmista, dunque, preannuncia che Gesù sarà re che siede alla destra di Dio, sacerdote e re come Melchisedec, guerriero e giudice.

Per quanto inerisce alla notazione musicale vera e propria<sup>22</sup>, sulla prima pagina di sinistra è chiaramente proposta una parte di basso (lo si evince dalla relativa chiave posta in apertura del primo rigo e dalla posizione dei due bemolli che la seguono). Il testo musicale è riprodotto con gran cura (molto chiare sono pause e note), tanto da essere letto senza difficoltà in tutte le sue componenti. La cronologia, però, è sicuramente molto più avanzata di quella primo-cinquecentesca cui afferisce l'esecuzione del coro. Il tipo di notazione e lo stile musicale sembrano piuttosto cosa di secondo Seicento o primo Settecento. È molto verosimile che, nel 1688, in occasione del trasferimento delle tarsie superstiti (o criminosamente selezionate proprio in questo frangente, per l'allestimento del nuovo arredo della Sacrestia Vasariana) dalla Cappella Tolosa alla Sacrestia Nuova, la pagina di sinistra del libro intarsiato da fra Giovanni sia stata sostituita con quella attualmente visibile. La sostituzione fu probabilmente necessaria: la pagina destra del codice – molto guasta e abrasa (come peraltro la gran parte del campo di figurazione) – induce a pensare che quella prospiciente fosse diventata illeggibile per analogia cattiva

---

<sup>21</sup> Cfr. *Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis I. vel II. classis cum cantu gregoriano*, Tournai 1923, pp. 133-38 e 256.

<sup>22</sup> Quanto argomentato in queste pagine circa la notazione musicale del *Dixit Dominus* dell'intervento partenopeo di fra Giovanni rende conto di quanto cortesemente trasmessomi nel febbraio 2007 da Antonio Delfino e Angelo Rusconi.

conservazione. A essere sostituita fu solo questa prima pagina del codice, dacché la seconda presentò sin dalle origini soltanto pentagrammi, come ancora oggi attesta la totale mancanza di tracce di notazione incisa. Sulla pagina che si intravede al di là di quella priva di notazione, invece, sono incisi pentagrammi e note: anche questa zona d'intarsio è molto guasta, ma l'affiorare di due tipologie di scrittura musicale (distinte per grafia e intensità del segno-pigmento) induce a credere che, ritenendo troppo impegnativa la sostituzione integrale per un episodio tanto marginale, il restauratore di tardo Seicento abbia tentato un 'adattamento-ammodernamento' della preesistente scrittura. Anche se la notazione del salmo non fosse stata tanto guasta, d'altro canto, la sostituzione si sarebbe operata probabilmente comunque: l'analisi di quanto resta dei corali prodotti dai monasteri napoletani per proprio uso interno documenta la vitalità della tradizione liturgica locale, la cui tensione all'aggiornamento si esprime anche nelle molteplici integrazioni, rasure e scritte sovrapposte dei libri di coro<sup>23</sup>.

Nei quattro intarsi musicalmente connotati che sopravvivono del nucleo partenopeo del *corpus tarsiatum* di fra Giovanni, quindi, si trova innanzitutto conferma dei tratti di fondo dell'iconografia musicale del *lignarius opifex*: oltre a *copia et varietas* nella rappresentazione degli arnesi acustici (mancano sì gli idiofoni e i membranofoni che si trovano in molte altre opere del monaco-artigiano, ma sono comunque effigiati gli onnipresenti cordofoni e aerofoni, qui oltre tutto integrati dalle meno consuete presenze di un meccanismo sonoro e di un volatile canoro), la propensione a completare lo strumentario con l'intarsio di pagine di musica e la puntualità organologica (dove le incoerenze morfologiche sono eminentemente occasionate dagli interventi di restauro). Come quelli ideati per i numerosi altri centri toccati dalla sua maestria, anche queste napoletane icone lignee dell'*ars musica*, cioè, certificano quella competenza musicale che traeva alimento dalle componenti fondamentali della formazione dell'artefice; ovvero: l'estrazione veronese, la scelta religiosa e l'iniziazione ai segreti della lavorazione

---

<sup>23</sup> Cfr. B.G. Baroffio, *La tradizione liturgica-musicale*, in *Miniatura a Napoli dal '400 al '600. Libri di coro delle chiese napoletane*, a c. di A. Putaturo Murano e A. Pelliccioli Saggese, Napoli 1991, pp. 29-31.

artistica del legno. La Verona di secondo Quattrocento in cui fra Giovanni nasce e cresce è infatti centro fiorente di creatività e prassi musicale e, tra i suoi artigiani, annovera anche alcuni liutai<sup>24</sup>; a S. Giorgio di Ferrara, inoltre, un *magister novitiorum* introduce il legnaiolo in formazione a lettura, scrittura e canto della notazione musicale, mentre, dopo la professione monastica, la Liturgia delle Ore obbliga quotidianamente fra Giovanni a salmodiare più volte al giorno<sup>25</sup>; e infine, tema tra i prediletti dai *magistri perspectivae* sono gli strumenti musicali, per la bellezza delle loro forme e perché strumenti di una disciplina a fondamento matematico particolarmente adatti alla convenzione rappresentativa della *perspectiva artificialis*<sup>26</sup>.

Le quattro tarsie confermano anche la tendenza di Giovanni da Verona a relazionare il proprio intervento con il decoro pittorico del contesto ospitante: la sua *musica tarsciata*, in effetti, tende sempre a integrare o, viceversa, ad amplificare le opzioni iconografico-musicali degli artisti attivi (prima o in contemporanea) per il medesimo contenitore liturgico.

Nel *Dixit Dominus* che fra Giovanni inserisce tra i suoi soggetti musicali per Napoli, infine, si trova forse un'ultima certificazione della coerenza del monaco-artigiano alle prese con questo nucleo intarsiato rispetto ai suoi modi di procedere più consueti. L'iconografia musicale di fra Giovanni, difatti, ha caratteri di fondo più o meno costanti ma reca usualmente anche il segno delle tradizioni della sede specifica dell'operato dell'intarsiatore. Delle tarsie considerate in queste pagine, è proprio il salmo 'coronato' a farsi più patentemente foriero di un omaggio alla storia – *tout-court*, ancor più che specificamente musicale – del cenobio ospitante.

Risulta invece del tutto eccezionale nel catalogo del caposcuola olivetano il possibile riferimento a un personaggio laico (o comunque non santo), anziché a un protagonista della

---

<sup>24</sup> Cfr. E. Paganuzzi, *Il Quattrocento*, in *La musica a Verona*, Verona 1976, pp. 71-94; R. Meucci, *I costruttori di strumenti musicali a Verona*, in *Coelorum Imitatur Concentum. Studi in ricordo di Enrico Paganuzzi*, Verona 2002, pp. 157-83.

<sup>25</sup> Cfr. J.W. Mc Kinnon, *Benedictine monks*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. III, London 2001-2002, pp. 242-45.

<sup>26</sup> Cfr. E. Winternitz, *op. cit.*, pp. 36-41 e 42-53.

storia sacra, implicito nel frammento di musica. Eccezionalità che costituisce una pregevole attestazione artistico-musicale dell'eccezionale rilievo che gli olivetani, napoletani e non, riconoscevano agli Aragona – e ad Alfonso II *in primis* – nella storia della loro congregazione.